

## МУЗИКА ЯК ОСНОВА УНІВЕРСАЛЬНОЇ МОВИ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

(на матеріалі роману Г. Гессе «Гра в бісер»)

*У статті на основі роману Г. Гессе «Гра в бісер» аналізується проблема створення універсальної мови духовної культури. Запропонований письменником проект синтезу мистецтва, науки, релігії, втілений у образі Гри в бісер, та мови Гри як способу передавати вартості духовної культури, долаючи будь-які межі, розглядається в контексті ідеї універсальної мови, що супроводжувала розвиток західноєвропейської культури, еволюції поглядів на музику як важливий чинник культурного становлення «європейського людства».*

*Ключові слова:* духовна культура, універсальна мова, музика, літературний твір.

Пошуки універсальної мови, здатної виразити у відповідності із першоосновами буття та законами світобудови гармонію сфер, стояли у витоків західноєвропейської культурної традиції. «Математика – це єдина мова, посередництвом якої ми можемо пізнати все суще» [цит. за: 11, с. 26], – стверджував Прокл, послідовник піфагорійців, для яких число було засобом пізнання та вираження гармонії космосу, взаємодії з божественним началом, а заняття математикою, наповнене глибоким релігійним змістом, вело до очищення душі. Давньогрецький «логос» вбирав у себе ідею числового вимірювання, на противагу а-логосу, непідвладного числу, відстороненого від центральної для давньогрецької філософії та естетики категорії міри: «Піфагорійці шукали в числі та математичних відношеннях прихований смисл явищ, законів природи. Гармонія всесвіту зумовлена мірою і числом, математичною пропорційністю. І термін “логос” означає подекуди математичне відношення» [12, с. 25]. Піфагорійці стали засновниками теорії музики. Вони сприймали музику як відтворення на основі числових відповідностей звучання небесних тіл, бачили числову основу різноманітних мистецтв та ремесел.

Музика в контексті античної культури була звернена водночас і до філософського пізнання світу, невід'ємного від релігійного переживання краси світобудови, і до наукового мислення, що потребувало числової точності, і до практичної діяльності у різних її вимірах, гармонізація якої для античної свідомості була нерозривно пов'язана із виконанням музики.

Такого роду універсальність музичного мистецтва не стала предметом осмислення в контексті античної культури, своєрідним символом якої, предметним втіленням гармонії як відповідності мірі виявилась скульптура. Для стародавніх греків музика була скоріше засобом – наприклад, засобом виховання усвідомленого почуття гармонії у людини (за піфагорійською системою), засобом наслідування у трагедії поряд із дією та мовою (за Арістотелевою «Поетикою») тощо. Як універсальна мова мислилась власне грецька – розроблена філософами та поетами мова логосу, якою в епоху елінізму заговорив увесь відомий грекам світ, відходячи від варварської нерозумної «безмовності». Пізніше – латина як мова Риму та західного християнства або єврейська – мова Біблії. Як відзначає У. Еко, проблема універсальної, єдиної мови похідна від біблійної проблематики у тлумаченні патристичної традиції, зокрема від розповіді про Вавілонську вежу, змішення мов, наслідки якого у багатомовній середньовічній Європі сприймалися як певний недолік історії людства, що має бути виправлений на шляху віднайдення досконалої, єдиної, божественної мови – довавілонської, мови Адама, чи утопічної, сконструйованої за аналогом втраченої [15, с. 28].

Серед численних варіантів вирішення цієї проблеми особливе місце посідає проект досконалої мови, представлений в трактаті Данте Аліґ'єрі «Про народне красномовство» («De vulgari eloquentia»). Універсальній, але штучній, омертвілій латині, що відстала від потреб живого становлення духу, розвитку живої душі людини і народу, поет протиставляє природну народну мову, єдину у своїй різнобарвності, доведену до досконалості у поетичних витворах великих майстрів: «У другій частині “De vulgari eloquentia” наведені приклади складання єдиної, істинної, блискучої народної мови – мови поетичної, тієї

власне чудової мови, чийм творцем і явився Данте. Її Данте протиставляє мовам змішення як мову, що заново віднайшла первозданну сорідненість з речами, властиву мові Адама» [15, с. 44]. Так чи не вперше мова поезії, тобто опрацьована мистецтвом природна мова живого народу, мислиться як досконала, керована необхідністю на противагу умовності, не універсальна, але наділена колосальним потенціалом розвитку, необмеженими можливостями вираження.

Ознаки універсальності, зв'язок із найсуттєвішими смислами буття, відповідно до трактату, мова Данте отримала завдяки його творчості, зокрема геніальній «Божественній комедії», яку можна порівняти із дивовижними сходами, що поєднали божественне і людське, класичне і сучасне, вічне й історичне, середньовічне й ренесансне. Новий час разом із поширенням гуманістичних традицій починається з Італії, котра поступово у свідомості європейців постає як спадкоємиця античного світу, центр християнської духовності і батьківщина ренесансного мистецтва, а згодом – батьківщина всіх митців. Такий погляд на Італію набуває надзвичайної популярності в епоху романтизму. Для Дж. Г. Байрона і для М. В. Гоголя, для музикантів і художників того часу ця країна стає місцем паломництва та учнівства, своєрідною духовною вітчизною. І в XX столітті особливе ставлення до італійського мистецтва і поезії зокрема, характеризує великих митців. Красномовний приклад – О. Мандельштам, що спеціально вивчив італійську, щоб читати в оригіналі «Божественну комедію» Данте, про яку він розмірковував, використовуючи музичні терміни: «Дантівські пісні суть партитури особливого хімічного оркестру, у яких для зовнішнього вуха найбільш виокремлювані порівняння, тотожні з поривами, і сольні патрії, тобто арії і аріозо – своєрідні автозізнання, самобичування та автобіографії, іноді короткі й такі, що уміщуються на долоні, іноді лапідарні, як надгробний напис; іноді розгорнуті, як похвальна грамота, видана середньовічним університетом, іноді сильно розвинуті, розгалужені й такі, що досягли драматичної оперної зрілості, як, наприклад, знаменита кантилена Франчески» [9, с. 397].

В Італії народилася опера (за збігом обставин – саме у Флоренції, рідному місті Данте). З цим синтетичним жанром був пов'язаний розквіт музичного мистецтва, невід'ємний від становлення романтичного філософського та естетичного світобачення. Музика, за романтиками, санскрит самої природи, першомова мистецтва, усвідомлюється як основа того синтезу мистецтв, який має наблизити реальне до ідеального, створити світ заново в просторі художньої творчості. «Центральне положення музики у системі мистецтв, – зауважує В. П. Шестаков, – романтики підтверджують тим, що в кожному із інших видів мистецтв вони віднаходять дещо подібне до музики – рухливість образів, споріднену із вільною грою музичних тонів» [14, с. 309]. Музика, на думку Е. Т. А. Гофмана, «найбільш романтичне з усіх мистецтв», «єдине істинно романтичне, тому що має своїм предметом лише нескінченне» [7, с. 335].

Живопис, музика і поезія в естетичній концепції Г. В. Ф. Гегеля – провідні види романтичної (сучасної) форми мистецтва, яка передбачає «піднесення мистецтва над самим собою»: оскільки «предмет мистецтва складає вільна конкретна духовність», воно «може працювати лише для внутрішнього душевного життя», веде до перемоги світу душі над зовнішнім світом [2, с. 86]. В контексті діалектичного філософського мислення Гегеля поезія, яка звертається до «духовного ока» (внутрішнього зору та внутрішнього слуху), перетворюючи чуттєве лише на знак в процесі естетичного споглядання і перемагаючи його в такий спосіб, перевищує можливості і живопису, і музики. Але музика виявляється серединним, центральним видом серед триади мистецтв романтичної форми.

Можна вважати, що саме в епоху романтизму музика почала розглядатися в контексті проблеми створення універсальної для духовної культури синтетичної мови, володіння якою має об'єднати митців як людей особливих – утаємничених, причетних до дії креативних сил Всесвіту. Цю ідею успадкував від романтиків та розвинув у своїй творчості Г. Гессе, спираючись також на праці своїх старших сучасників – Р. Вагнера та Ф. Ніцше.

Вагнер, із творчістю якого по'язують найвище піднесення музичного романтизму, вважав символом справжнього вільного мистецтва давньогрецьку трагедію, яку він протиставляв сучасній мистецькій індустрії, що вже майже нічого не має спільного із життєрадісним і вільним творенням прекрасного на ґрунті чуттєвого захоплення світом, любові до всього, що існує. Сучасне мистецтво не перебуває у сфері суспільної свідомості, воно стало предметом інтересів окремих індивідів, які революційно відірвалися від загалу, його створює не народ-художник, а єгоїстична художня інтелігенція. Тому Вагнер прагне народження мистецтва майбутнього.

Художній твір майбутнього має відродити на новому етапі розвитку традицію давньогрецької трагедії – її синтетичний характер, зверненість до кожної людини і до спільноти вільних людей в цілому, невід'ємність естетичної події від буттєвої подієвості, безпосередньої життєвої дії. Такий художній твір мислиться Вагнером як універсальний, як перемога необхідності над сваволею, спільна справа людей майбутнього. Це має бути музична драма, у межах якої всі види мистецтва об'єднуються, розкриваючи максимально свій художній потенціал, підпорядковуючись завданню виявлення прекрасної природи артистичної людини, спільноти людей-артистів. Відокремлене існування видів мистецтва, за Вагнером, має бути подоланим; його композитор порівнює із наслідками вже згадуваного змішування мов [1]. Мистецький синтез повинен відбуватися у творі майбутнього на основі художньої мови музики, що характеризується універсальністю, є первісною, абсолютною мовою людського серця: «Серце виражає себе за допомогою *звуків*; його свідомою художньою мовою є *музика*. Вона – любов, що потоком виливається із серця, ошляхетнює чуттєві враження та олюднює абстрактну думку» [1]. Запропонована утопія мистецтва являла собою своєрідне художнє Євангеліє, проповіддю якого стала композиторська діяльність Вагнера.

Оскільки, як вважав німецький митець, у мистецтві наукове пізнання повертається до життя, перевіряє себе тим, що може бути предметно зверненим до органів чуття, і водночас залишається скерованим до нескінченного,

універсальний художній твір майбутнього передбачає синтез іншого порядку, а саме об'єднання науки, мистецтва і релігії, живим втіленням якої є твір. Це відкриває новий рівень узагальнення, міфологічно глибокий погляд на людину, що в драмі постає як предмет та матеріал мистецтва у своїй найвищій гідності, та буття. Отже, Вагнерова «музична драма з її акторами, співцями та оркестром є нічим іншим, як символом усього космічного життя з усією властивою йому органічною та структурною необхідністю» [8].

Своєрідною реплікою у розмові з Вагнером стала перша серйозна праця Ф. Ніцше «Народження трагедії із духу музики» (1872). Підказаний Вагнером погляд на мистецтво як вищу мету, власне метафізичну діяльність людства та на античну трагедію як прообраз художнього твору майбутнього дає поштовх міркуванням Ніцше про взаємодію аполонівського та діонісичного начал у просторі цього драматичного жанру, що розглядається у взаємозв'язку із міфами та релігійними культами Аполлона та Діоніса, найбільш впливовими у плані розвитку феномену естетичного у Давній Греції. За логікою німецького філософа, драматичний дифирамб та аттична трагедія народжуються із народної пісні – «музичного дзеркала світу», у якій мова набуває максимального напруження, намагаючись наслідувати музиці, першопочаткова мелодія якої породжує безліч образів. Отже, музика відіграє роль першоджерела яскравих художніх форм, що довго зберігають релігійну забарвленість, відбиваючи особливості світосприйняття еллінів, поєднують аполонівську ясність та осмисленість з діонісичним сп'янінням від стихії життя з його неминучими стражданням, смертю, метаморфозами народжень. Мова поезії, що формувалася на основі народної пісні, тяжіла до наслідування світу явищ чи образів, зумовлюючи становлення епосу, або намагалась наслідувати нерівному та нетривкому, мінливому світу музики, рухаючись у бік лірики. У трагедії як драматичному жанрі ці дві традиції вступили у двобій, породжуючи напружене взаємодоповнення, гармонію розміреного на тлі хаосу надмірного. Вона здобуває своє завершення «як діонісичний хор, котрий все знову й знову розряжається аполлонічним світом образів» [10].

Сама ж музика, з духу якої постала трагедія, залишається, на думку Ніцше, однією з великих буттєвих таємниць. Філософ порівнює музику як вираження світу з найбільш абстрактною мовою, що перебуває із загальними поняттями приблизно у такому співвідношенні, як ці поняття із конкретними речами, не втрачаючи при цьому завжди ясної визначеності, – з мовою математики. Абстрактність та узагальненість вираження світу поєднуються у музиці із стихійною цілісністю, здатністю зберігати зв'язок із «ядром суті», «серцем речей», супроводжуються діонісичним зануренням у першоджерела, характеризуються причетністю до буттєвих основ. Протест Ніцше проти Сократівської діалогічної діалектики, оптимістичної віри у можливість раціонального пізнання, неприйняття еволюції трагедії, що супроводжувалась все більшим прогресом особистості, наростанням рефлексії у творчості Евріпіда, були зумовлені недовірою до «теоретичної людини» та культу науки. Їх взаємоузгоджений розвиток, на думку німецького мислителя, вже не передбачав глибинної буттєвої укоріненості, вів до планомірної втрати духу музики як абстракту дійсності, виходу за межі міфологічної значущості, вихолощення та здрібніння самого уявлення про буття.

Складність людської природи, що вповні й найбільш гармонійно виявила себе у античній трагедії протиборством аполонівського та діонісичного, в сучасному світі набуває химерних та хворобливих форм вираження, отже, на думку Ніцше, має бути подоланою в процесі зростання людини, яка може прийти до віднаходження радості буття через постійний розвиток, піднімаючись над собою в процесі неупинного зростання. Ідея подолання болючої розділеності людини на духовне та тілесне начала, переходу дуалістичної гріховної людини у радісно цілісну, тобто рух від Фауста до Заратустри – одна із вихідних в творчості Г. Гессе. У доповіді 1909 «Фауст і Заратустра», написаній під впливом ідей Ніцше та концепції монізму, Г. Гессе так описує «храм Заратустри», що відкриває нову картину світу, нову візію людини: «Єдність буття, Монізм і Розвиток – ось могутні колони, що несуть склепіння цього Храму. Шляхетність та Подолання низького заради вищого,

людини заради Надлюдини – ось закон, який він накладає на тебе» [5]. Художня творчість Гессе, в просторі якої поєднувалися західні та східні філософські теорії та практики, стала складним шляхом до подолання суперечностей внутрішнього світу сучасної людини, до набуття справжньої цілісності, нової якості, що змінює характер і горизонти буття. Роман «Гра в бісер» – своєрідний підсумок, фінальний етап цього шляху, що може бути осмислений лише в широкому контексті пошуків істини «європейським людством», мови, якою вона може бути виражена.

Центральним у останньому романі Г. Гессе виявляється образ «Гри в бісер» – «гри всім змістом і всіма вартостями нашої культури». Винайдення Гри стало, за задумом письменника, своєрідною утопічною й водночас антиутопічною протидією занепаду культури у наскрізь буржазну «фейлетонну епоху», що «проголошувала крайній індивідуалізм» [3, с. 11]. Занепад культури виявився сумним наслідком підпорядкування її прагматичі буржуазної цивілізації, зповзання до вироблення масового продукту з метою обслуговування масового споживача. Гра в бісер, у просторі якої об'єднувалися науки та мистецтва зі спогляданням та медитацією релігійного гатунку, реалізовувалася мрія про вкладення «духовного універсуму у концентричні системи» й поєднання «живої краси духовності й мистецтва з магічною силою формул точних дисциплін» [3, с. 8–9], вимагала ретельної підготовки, поступового входження в нечисленне коло посвячених інтелектуалів – мешканців Касталії, Педагогічної Провінції, що перебувала у досить складних стосунках із навколишнім світом.

Описуючи Гру в бісер, Гессе постійно звертається до музичних аналогій, акцентуючи особливу роль музики у становленні традицій гри, побудові її духовно-світоглядного підґрунтя: «усім ... величезним зібранням духовних вартостей гравець у бісер володіє так, як органіст своїм органом, і орган той доведений до майже неймовірної досконалості, його клавіші й педалі відтворюють весь духовний світ, його реєстри майже незчисленні, теоретично на цьому інструменті можна програти духовний зміст цілого всесвіту» [3, с. 7].



Входження у Гру, на думку головного героя роману Йозефа Кнехта, мало починатися із заглиблення у класичну музику, відкриття її основних рис, таких як «усвідомлення трагізму людського буття, погодження з людською долею, мужність і веселість» [3, с. 35]. Музика несе в собі поклик до лицарського служіння духовності, через неї промовляє покликання. Вбачаючи у взірцевій музиці минулого «відлуння надлюдського сміху», герой Гессе спирається на традицію Вагнера і Ніцше, скеровує її в майбутнє. Музика розглядається тут не в плані втечі від чіткості самоусвідомлення, від просвітленості логосу, не у плані сумнівного «кокетування із музикою», притаманного німецьким інтелектуалам [4, с. 172]. Вона стає передумовою широкого синтезу і гармонії, показником векторів розвитку чи руйнування особистості й суспільства, основою «вільної пластичності мови Гри в бісер» [3, с. 9].

Мова гри в бісер у романі Гессе – запропонований письменником варіант універсальної мови духовної культури, «різновид високорозвинутого тайнопису, у створенні якого беруть участь багато наук і мистецтв, особливо математика й музика (а відповідно й музикознавство)» [3, с. 7]. Особливо у творі акцентується спільна для всіх творців цінностей духовної культури потреба у створенні такої мови, яка дозволяла б не лише долати кордони між точними й гуманітарними науковими дисциплінами, але й між наукою та мистецтвом, наукою й релігією. Це мала бути універсальна мова знаків і формул, зафіксованих та визначених ієрогліфів гри, що дозволяла зводити різноманітні знання і вартості до спільного знаменника, сполучати їх між собою. Відповідно до принципу Гри та її суті кожен знак ставав «справжді всеосяжним», кожен символ і комбінація символів вели «до центру, до таємниці й до серця світу, до першооснови знань» [3, с. 106–107]. Справжні гравці приходили до віри, що висока Гра – це «*lingua sacra*, священна, божественна мова» [3, с. 107]. Завдяки їй різні культурні коди, музичні фрази Моцарта, математичні чи астрономічні формули, латинські вислови та теологічні постулати, максими східної мудрості та цитати з Біблії утворювали єдиний текст, у якому універсум поставав у своїй різноманітності та цілісності: «Вона

означала витончену, символічну форму пошуків досконалості, високу алхімію, наближення до єдиного в собі, над усією безліччю образів суттєвого духу, отже, до Бога. Десь так, як побожні мислителі давніших епох уявляли життя всіх істот на землі спрямованим до Бога і бачили багатоманітність явищ довершеною і до кінця продуманою тільки в Божистій єдності, так і фігури й формули Гри в бісер розросталися, музичили й філософували світовою мовою, виплеканою всіма науками та мистецтвами, простували, граючи й бавлячись, до високої досконалості, до чистого буття, до цілковитої дійсності» [3, с. 32].

Оскільки кожна з трьох основних сфер духовної культури має власну мову із відповідними функціонально зумовленими особливостями (за М. І. Шапіром, двозначна мова образу в художній літературі опиняється між однозначною поняттєвою мовою науки та багатозначною символічною мовою релігії [13]), запропонований Гессе проект універсальної мови-гри відкриває нові можливості здійснення міжособистісної комунікації, підпорядкованої мета-завданням духовного спів-буття. Важливо, що цей проект реалізується саме у літературно-художньому творі, в якому перехід від слова до образу, від образу до єдиної картини світу, взаємодія знаків усіх можливих рівнів абстракції від природних до символічних, перетин різних культурних кодів відбувається за законами художньої цілісності, гармонійно відтворюючи у визначеному ритміко-стилістичному ключі буттєву поліфонію. Широкі можливості художнього слова, за задумом автора роману, збагачуються завдяки музичним композиційним прийомам, що організують складний та багатоплановий матеріал у гіпертекстову цілість, наділену сонатним звучанням. Літературний твір, що має назву «Гра в бісер», отже, сприймається як блискуча партія Гри і водночас маніфестація її законів та правил, виявлення її суті, відповідно до якої ігрова свобода та онтологічна необхідність, веселість творчого самовиявлення особистості та серйозність буттєвих завдань і вимог збігаються, взаємопереходять та взаємодоповнюються. У цьому плані треба зазначити, що Гра в бісер як «універсальна мова й універсальний метод» [3, с. 108] стає метафорою будь-якої творчої діяльності в межах духовної культури,

що веде до утворення нових вартостей, актуальних в плані здійснення діалогу між особистостями, а Орден Гри і Касталія – у свою чергу – метафорами позачасової та позапросторової єдності таких особистостей, що реалізують себе, рухаючись у процесі безперервного розвитку-становлення до «цілковитої дійсності», «чистого буття». Сюжетно-образна матеріалізація приховано вбудованих у людське буття сутнісних закономірностей та процесів духовного розвитку (усвідомлення покликання, учнівства, аксіологічної орієнтації, вироблення дисципліни духу, становлення творчої особистості, набуття нової якості, виходу за усвідомлені особистісні межі, переходу на нові ступені буття) яскраво окреслює низку проблем, надаючи творові відчутного антиутопічного звучання, адже реалізація мрії про ідеальне примушує зважити на похибки втілення.

По-перше, це проблема підпорядкованої потребам розвитку духовної культури особистості, що пов'язана із мотивом служіння. Йозеф Кнехт, прізвище якого безпосередньо узгоджується із цим мотивом (Кнехт – служник), – персоніфікація мрії про цілісну моністичну особистість, повну відповідність людини власній самості, гармонійну перемогу духу над слабкістю людської душі й тіла. Цей образ можна розглядати як своєрідну персонажну відповідь на образ Йозефа К. із роману Ф. Кафки «Процес». Служба у банку сприймається як антиномічна протилежність Кнехтовому служінню, радісна осмисленість якого анулює абсурд кафкіанських страхів. Але, відповідно до значущої для творчості Гессе романтичної традиції, поряд із Кнехтом опиняється кілька персонажів-двійників, серед яких особливого значення набуває Плініо Десиньйорі. Кнехт і Десиньйорі, що протягом усього роману перебувають у стані діалогічної взаємодії, ведучи дискусію про переваги касталійського існування чи звичайного людського життя, можуть бути розглянуті як різні персонажні проєкції однієї особистості – духовно-інтелектуальна та екзистенційно-життєва. В тексті роману прямо зазначено, що ця пара персонажів неначе протилежні полюси єдності, зв'язані діалектичним протиріччям у музичну цілість. «З протилежності “світ – дух” чи “Плініо –

Йозеф”, із сутички двох непримирених принципів перед очима в мене витворилася сублімація, концерт» [3, с. 96], – зауважує Ферромонте. Один виявляється повністю підкореним життєвими обставинами, не в змозі контролювати перебіг власного існування, другий – існує у вільному просторі Касталійської провінції, не знаючи турбот, крім тих, що зумовлені інтересами Ордену та розвитком Гри в бісер. Цілком закономірно, що доля обох чоловіків замикається на постаті юнака, сина Плінію. Народжений одним, юнак стає причиною загибелі іншого. Саме заради виховання Тіто Десиньйорі Кнехт залишає найвищу посаду в ієрархії Ордену, повертаючись до звичайного життя за межами елітарної провінції. Своєю загибеллю Кнехт робить хлопця спадкоємцем касталійських традицій, фактично примушуючи його підхопити естафету самозреченого і жертвовного духовного служіння. Можна припустити, що автором біографії Кнехта, що утворює основну частину роману, виступає саме син Плінію – духовний спадкоємець Магістра Гри.

Важливою для Гессе є проблема взаємин еліти з загалом, духовно-інтелектуальної діяльності із звичайним життям, штучного простору культурного буття із природно-космічним середовищем. Художня логіка роману веде до зняття окреслених суперечностей. Необхідність поєднання протиставленого штовхає Йозефа Кнехта на несподіваний для всіх вчинок, скерований на «зближення і взаємозбагачення Касталії і світу» [3, с. 388], – відмову від вищої посади в ієрархії Ордену, вихід за межі елітарного існування у простір живого всезагального буття, перехід від формалізованої процедури Гри до непередбачуваного процесу духовної взаємодії з дитиною, що потребує діалогу як фактору особистісного формування. Так експериментальне відділення духовно-інтелектуального від життєво-екзистенційного, послідовно проведене через образну систему і сюжет роману, призводить до нового, збагаченого завдяки художньому дослідженню розуміння необхідності синтезу, відновлення цілісного буття та єдиного людства. «...якби Касталія була цілим світом, багатоманітним, проте неподільним, а не тільки невеличким острівцем у світі чи сміливо й силоміць викресоною з нього часткою! Якби весь світ був

елітарною школою, Орден – сукупністю всіх людей на землі, а настоятель Ордену – Господом Богом» [3, с. 364], – розмірковує Кнехт. У позакасталійському світі він найбільше цінує невинний процес становлення та історію, резервом яких виступають хаотичність та невинорядкованість цього світу. Залишаючи безсумнівною аксіому про відносність дисгармонії, безлад маємо сприйняти як момент живого руху до ладу, як необхідний крок на шляху до гармонії.

Спираючись на думки Т. Манна про «бюргерську культуру» та причини її занепаду в сучасному світі, Гессе створює грандіозну метяфору буття у своєму романі. Адже Гроу в бісер у побудованому ним контексті, завдяки заданій художній логіці, стає вся сукупна діяльність неповідного людства, підпорядкована завданню відчитування та відтворення гармонії світобудови, діяльність, що перетворює існування на буття у гайдеггерівському значенні цього слова, веде до справжньої, належної дійсності. При цьому зусилля кожної людини, її добровільне служіння виявляється необхідним у витворенні загальної гармонії. А знаком та формулою універсальної мови може бути все, що існує, коли стає об'єктом осмислення та предметом розуміння в процесі особистісно значущого діалогу між усіма суб'єктами буття.

У цьому стосунку літературний твір виступає як своєрідна художня модель у такий спосіб осмисленої Гри в бісер. Автор і читач, включені у особистісно значущий діалог, перебуваючи на ґрунті літературного твору, підпорядковують своє існування надзавданню гармонізації буття, якому слугує становлення, розгортання та завершення художньої цілісності. Простір твору виявляється відкритим для будь-якої людини, потенційно для всіх людей з їх змінюваними горизонтами розуміння, окреслюючи масштаби понадчасової єдності людства. Всі елементи форми та змісту твору, завдяки феномену цілісності, виступають в ролі свого роду ієрогліфів художньої мови – універсальної мови, що апелює до всім знайомої, впізнаваної картини світу, до спільної укоріненості всіх суб'єктів у бутті. І основою цієї мови – художнього стилю твору – є певний гармонійно впорядкований ритм [6], відкритий до

кореляції із складним візерунком синхронізованих буттєвих ритмів, окрема, але необхідна тема у прекрасній музиці буття. Важливо, що відокремленість кожного літературного (і ширше – будь-якого художнього твору) від інших, подібно до відокремленості Гри в бісер від життя загалом, спочатку задається самим фактом його створення, а потім долається входженням у певний ряд художніх явищ, інтертекстуальну єдність літератури, мистецтва в цілому, у живий процес буття, завдяки рецепції та реципієнтам, їх зусиллям, скерованим на уточнення, розширення та поглиблення вкладеного у твір смислу.

Роман Гессе показує, що універсальна мова духовної культури не може бути замкненою і застиглою. Її сутність проявляє себе у невинному розвитку, її ієрогліфами можуть стати будь-які явища, події, процеси буття (мистецького, наукового, релігійного, життєво-екзистенційного, природного, космічного), якщо вони витлумачені як взаємоузгоджені знаки в процесі спрямованого на розуміння особистісно значущого діалогу. Вона звернена до будь-якого суб'єкта буття/розуміння, відкрита щодо усієї широти світу, підпорядкована завданню постійного творчого зростання людини і людства, здійсненню онтологічно значущої комунікації, межі якої на сьогодні ще не вповні усвідомлені. Вона вже існує, функціонує, розвивається, реалізуючи себе у множинності витворів/текстів, що сприймаються людством як єдиний контекст, безцінне надбання, яке за будь-яких умов має бути збережене. У просторі цих витворів долається непорозуміння, стаючи передумовою розуміння, мова конкретного народу, епохи, мистецтва, науки, творця виходить за власні межі, набуваючи ознак універсальності, відкриваючи шлях до вироблення нової якості загального буття, його гармонізації, які можливі лише на шляху здійснюваного у природних ритмах синтезу/діалогу.

## Література

1. Вагнер Р. Художественное произведение будущего // Вагнер Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова, Вступит. ст. А. Ф. Лосева / Р. Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – 695 с. – С. 142–

261. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%92/vagner-rihard/izbrannie-raboti>
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.
3. Гессе Г. Гра в бисер: роман / Г. Гессе; пер. з нім. Є. О. Поповича; худож.-оформлювач О. М. Іванова. – Харків : Фоліо, 2014. – 543 с. – (Б-ка нобелівський лауреатів).
4. Гессе Г. Степовий вовк: роман / Г. Гессе; пер. з нім. Є. Поповича. – Харків : Фоліо, 2011. – 283 с. – (Б-ка нобелівських лауреатів).
5. Гессе Г. Фауст и Заратустра / Г. Гессе [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.nietzsche.ru/look/xxa/faust-zaratustra/>
6. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М. : Высш. шк., 1991. – 160 с.
7. Гофман Э. Т. А. Крейсериана / Э. Т. А. Гофман // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / [редкол.: М. Ф. Овсянников (гл. ред.) и др.]. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1967. – Т. 3 : Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871). — С. 330–336.
8. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера / А. Ф. Лосев // Вагнер Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова, Вступит. ст. А. Ф. Лосева / Р. Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – 695 с. – С. 7–48 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%92/vagner-rihard/izbrannie-raboti>
9. Мандельштам О. Разговор о Данте // Собр. соч. : в 4 т. / О. Мандельштам ; [под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова]. – М. : ТЕРРА, 1991. – Т. 2 : Проза. – С. 363–413.
10. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.100bestbooks.ru/item\\_info.php?id=10602](http://www.100bestbooks.ru/item_info.php?id=10602)
11. Симаков М. Пифагорейцы / М. Симаков. – М. : Самообразование, 2006. – 144 с.
12. Трубецкой С. Н. Учение о Логосе в его истории. Философско-историческое исследование / С. Н. Трубецкой. – СПб. : Издательство Олега Абышко, 2009. – 608 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://e-libra.ru/read/352599-uchenie-o-logose-v-ego-istorii.html>
13. Шапир М. И. Язык быта / Языки духовной культуры / М. И. Шапир // Путь. Международный философский журнал. – 1993. – № 3. – С. 120–138.
14. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В. П. Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 372 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/schest/](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/schest/)
15. Эко У. Поиск совершенного языка в европейской культуре / У. Эко ; [пер. с итал. и прим. А. Миролюбовой]. – СПб. : Александрия, 2007. – 423 с. – (Серия «Становление Европы»).

**Astrakhan N. I. Music as the Universal Language of the Spiritual Culture  
(based on the novel by Hermann Hesse "The Glass Bead Game").**

The article, based on the novel "The Glass Bead Game" by Hermann Hesse examines the problem of creating the universal language of the spiritual culture. Proposed by the writer the project of synthesis of art, science, religion, embodied in the image of the Glass Bead Game, and the language of the Game as a way to convey the value of spiritual culture, which transcends all boundaries, is considered in the context of the idea of the universal language, which accompanies the development of the Western culture, and in the context of the evolution of views on music as an important factor in the cultural formation of the "European humanity".

Key words: spiritual culture, universal language, music, literary work.